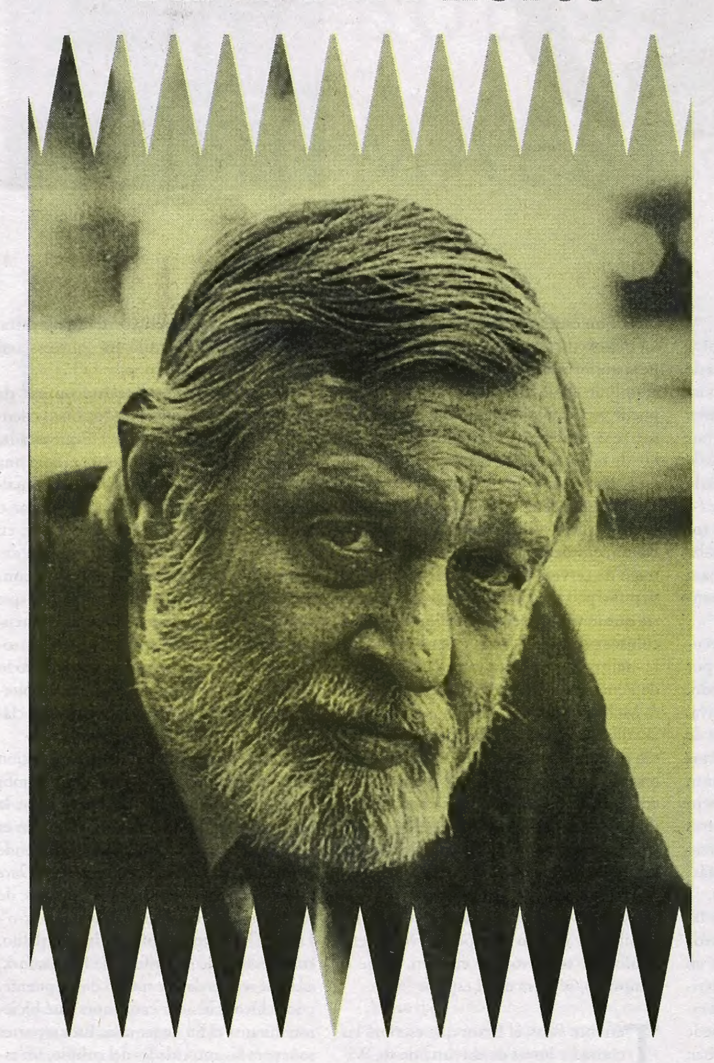
SUPLEMENTO
LITERARIO DE
PAGINA/12
AÑO V Nº 264
24 • 11 • 2002

RADAR libros



EXITO Y TIBURONES

Una lista de escritores norteamericanos de post guerra incluiría sin duda nombres como los de John Cheever, J. D. Salinger, William Styron, Kurt Vonnegut, Norman Mailer y Gore Vidal. Sin embargo, la lista no estaría completa sin Richard Yates. Tras haber publicado dos de sus novelas en la década del 80 (*Desfile de Pascua* y *El salvaje viento que pasa*), Emecé edita por estos días (con traducción de Esther Cross) *Once tipos de soledad*, una colección de cuentos de este eterno olvidado incluso en Estados Unidos, dueño de un triste lirismo con que registró las vicisitudes emocionales de su generación.



POR ESTHER CROSS

El 6 de enero de 1985, la sección Libros del *New York Times* publicó la carta de un lector que escribía desde Winona, Texas, en defensa de *Young Hearts Crying*, una novela de Richard Yates, criticada por Anatole Broyard. Como los comentarios de Anatole Broyard abarcaban toda la obra de Yates –que ya incluía *Once tipos de soledad*–, la carta reivindicaba, en consecuencia, toda su escritura. El airado lector condenaba la observación de Anatole Broyard, para quien Yates carecía de "estilo" y "elocuencia autoral".

Yates no es un escritor al que le preocupe hacerse notar. El error está en tomar por una falta lo que es un acierto y, sobre todo, una estrategia, una forma de ser narrativa. Lo dijo Cyril Connolly: cualquier poeta de talento podría escribir "los multitudinarios mares enrojecidos" o "ruega a Amaranto que se desprenda de toda su belleza", pero sólo un maestro podría salir indemne tras escribir cosas como "te ruego que me desabroches ese botón" o el quíntuple "jamás" de Lear. Entonces, Yates es un maestro.

Yates escribe de parte de cada una de las personas que habitan sus historias. Puede ser la voz de un alumno que conspira en clase, la del taxista y la maestra casi histérica, la del soldado raso y de la novia que espera, en camisón, frente al espejo. Puede ser la voz de unos cuantos tipos en un bar. Semejante decisión, unida al voto de un silencio autoral, tiene un precio –que sólo puede estimarse al costo que implica una posición estética, una moral de la escritura, la honestidad en el uso de las palabras, como dice el escritor y personaje Bob Prentice en uno de los cuentos–. Al igual que Leon Sobel, el protagonista de "Luchar con tiburones", Yates sale a buscar eso que llama "el misterio básico de lo humano". Una iniciación, un viaje. Por la calle.

Las pruebas a afrontar no residen en paisajes de soberbio despliegue. Están a la vuelta de la esquina. Basta con alzar la vista sobre la mampara que separa la oficina de otras cien para ver la cara del gerente que no sabe cómo darnos la noticia del despido. Los once cuentos de este libro fueron escritos entre 1951 y 1961 por un escritor que es a la vez el guía y quien lo sigue en el camino. Tiene metas definidas y grandes anhelos, pero jamás distraería al lector robando cámara. Aquello que Anatole Broyard consideraría "estilo" hubiera sido un recurso fácil y seguro para un escritor como Yates. El estilo de Yates es la renuncia a eso, es librarse para convertirse en cada una de esas personas que, como por medio de un pase, llegando, en primer plano, a un detalle ínfimo que es revelador, se convierten en personajes que tienen un estilo particular bajo un modelo, dentro de un sistema en que se impone la uniformidad. Son rápidos flashes que alumbran el ojo de la cerradura por el que puede espiarse la verdad. Walter Henderson se ve muy sereno pero destroza un sobre de fósforos que lleva en un bolsillo del saco, hace como que trabaja mientras en verdad está haciendo tiempo porque sabe que van a despedirlo. En otro cuento, John Fallon, envalentonado, toma, triunfal, un trago de cerveza pero se atora y escupe en su puño pecoso. Harry, el veterano de guerra que es visitado en el pabellón de tuberculosos por su mujer –que tiene un amante– teje en un bastidor, como un negativo de Penélope. Pero el cuento es sobre ella. A McIntyre no le gusta que se note que usa dientes postizos. Y Ralph y Gracie sienten que sus respectivas despedidas de solteros, a un día de casarse, se parecen bastante a las frutillas con crema o el cigarro de un condenado a muerte, pero sonríen y agradecen y no dicen nada. Esa incursión a su mundo nos autoriza a ver después el mundo desde su punto de vista que ya es único y siempre personal, extraño y familiar al mismo tiempo. El verdadero blanco de todo voyeur cuando, tarde o temprano, se mira en el espejo.

Terrence Ross, el lector que escribió las contadas líneas de esa carta desde Winona, había sido alumno de Yates. Y a la luz de su justificada indignación, las opiniones de Broyard confirman la definición de Ambrose Bierce para quien crítico es una persona que se jacta de lo difícil que es satisfacerlo, porque nadie quiere satisfacerlo. No Yates, al menos. Alguien dijo que Yates es un escritor de escritores y eso puede discutirse, pero esto es seguro: Yates no escribió para satisfacer a los críticos. Como pocos escritores, Yates escribía historias para lectores de historias, fueran críticos o no. Si es cierto que el dolor se expone en las historias –se filtra a través de esos ínfimos detalles–, también es cierto que el placer de la lectura, la felicidad de asistir en calidad de testigo a cada uno de esos cuentos y novelas, equilibra con justicia la balanza. Lo que se ve no es la punta o la masa sumergida del iceberg, se ve la línea de agua que dibuja sus límites de acuerdo a la marea. No es la trama ni el tapiz; es el borde que las junta y las separa y que en cualquier momento puede darse vuelta para mostrar con nitidez alguna de las caras.

Terrence Ross no permaneció mucho tiempo en Winona y volvió a su pecera, la ciudad de Nueva York. Fui alumna suya en la Universidad de Nueva York, en 1999. En uno de sus cursos, tuvo la gentileza de prestarme *Once tipos de soledad*. Entre las páginas del libro estaba el recorte de esa carta, ya amarillento. El título era "Success and Sharks", éxito y tiburones.

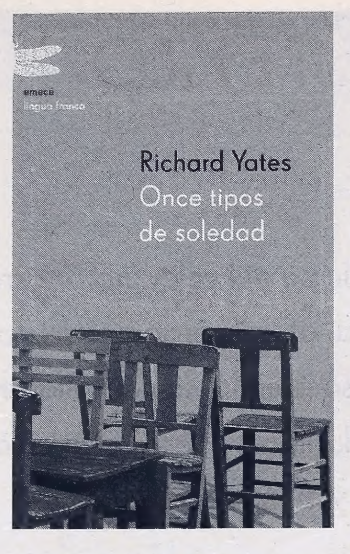
Así fue como me encontré un par de años después traduciendo los once cuentos del libro. Fácil, pensé. Equivocada. Cuando en un cuento no sobra ni falta una palabra pero a la vez se siente que cualquiera, apoyado en la barra de un bar o sentado en un taxi, o que cualquiera, en un patio de colegio o una oficina o un detrás de un biombo, puede sentarse y contar, casi filmar momentos de una vida –que a nadie le hubiera llamado mucho la atención pero que contiene, como un síntoma, las cualidades y problemas de todo lo que la rodea–, cuando eso pasa se ha abierto uno de esos libros que es a la vez un clásico y un libro de vanguardia.

La palabra vanguardia tiene otra acepción además de la beligerante, a la que estamos habituados. Vanguardia no es solamente la fila que avanza en la delantera. También es el lugar en una orilla desde el que se tiende el puente hacia otra. Los cuentos de *Once tipos de soledad* están llenos de puentes, de todas las maneras. En "El doctor Jack-o'-Lantern" estamos en un colegio suburbano, en el umbral de la periferia de Nueva York, a la que se accede por medio de un puente, y los chicos cuentan cada lunes qué hicieron durante el fin de semana. Esos reportes son, para las autoridades del colegio, un espléndido puente entre los mundos de la escuela y el hogar. Pero cuando Vincent Sabella, que viene de la ciudad, con dientes verdes y todo, hace su reporte, el puente vacila y parece quebrarse para dejarlo solo del otro lado de la orilla. En otro cuento el puente es temporal, la noche de Año Nuevo, la hora inevitable del balance. En "Constructores", hay un viejo que quiere tirarse de un puente y un escritor que viaja de Manhattan al Bronx para entrevistarse con un taxista que lo contrata para que escriba por encargo. Y escribir cuentos es construir, eso queda bien claro. Walter Henderson, acodado en un puente, recuerda cómo besó por primera vez, ahí mismo, a la mujer que ahora lo espera en casa con sus dos hijos y que no sabe que lo despidieron. John Fallon, harto de todo, empuja el molinete del subterráneo de Queens a Manhattan. La clase de la señorita Snell la pasa muy mal durante una excursión a una ciudad de la periferia donde los trenes que van a Nueva York cambian sus locomotoras. En "Lo mejor de todo", Ralph va y viene de Manhattan, y al otro día va a ir con Gracie a casarse a Pennsylvania. Ese es el puente que se transita al leer cada una de las historias. Quedan al descubierto las flaquezas de los grandes y la fuerza de los pequeños, de los que someten y los sometidos. Todo puede cambiar al subir una escalera, al entrar en un pabellón de veteranos de guerra, todo puede cambiar al leer un aviso clasificado en el diario o al salir corriendo del colegio el último día de clases. Existen, además, puentes secretos, sugeridos, entre los personajes de estos cuentos. Hay personajes secundarios que se repiten en una y otra historia, tejiendo una red en la que habitan, un mundo en que todo se conecta y desconecta al mismo tiempo. Y otros puentes: la disyuntiva entre ser Hemingway o Scott Fitzgerald –ser Hemingway cuando se quiere ser Scott Fitzgerald y Scott Fitzgerald cuando se quiere ser Hemingway– también construye un puente entre ambos escritores en 1961, el mismo año en que Hemingway emprendió la más arriesgada de sus excursiones.

La dificultad de traducir a Yates estuvo, en primer lugar, dictada por el respeto que infunde su escritura –respeto practicado por el mismo Yates cuando ingresa de lleno en el mundo privado de los personajes– y porque la docilidad con que derivan las palabras guarda, además de un ritmo, una busca del nombre preciso de cada situación y cada cosa. Las palabras no son elegidas al azar y hasta esa comodidad feliz, despreocupada, con que pueden leerse responde a un sistema. En el sistema de Yates las palabras están en dialéctica permanente.

Dicen que los libros son familias. Richard Russo observa que Yates también es Chéjov, pero leído por Yates. Richard Ford reconoce la influencia de Yates en su escritura. Sus hermanos, mayores y menores: Tennessee Williams, William Styron, J. D. Salinger, John Cheever, John O'Hara, Raymond Carver, Dorothy Parker, Kurt Vonnegut. La lista sigue. Yates es un escritor de vanguardia porque habita el lugar desde el que se tienden los puentes, el cambio mismo, el salto.

Nacido en 1926, después de la Primera Guerra Mundial y en vísperas de la Depresión, combatió en el frente de la Segunda Guerra Mundial, y escribió durante la Tercera, la Guerra Fría, la engañosa Edad Dorada, en palabras de Hobsbawm, ese tiempo en que todas las distancias parecían acortarse. El mundo ganaba velocidad –para huir del pasado con toda rapidez–. El puente entre el presente y la experiencia del pasado era uno quebrado por la falta de tiempo –programada– para revisar lo sucedido. Generaciones enteras vivían en la amenaza de un conflicto que, de estallar, volaría todo por el aire. Ese era el tono de la vida cuando Yates escribía estos cuentos. Pocos escritores, como Yates, supieron afi-



ALGUNOS BUENOS MAESTROS

nar ese tono con tanta precisión, lucidez y piedad.

Yates no gozó en vida del merecido reconocimiento y hoy se convierte, sin embargo, en el escritor emblemático, en el autor de una épica que enseña la gesta del fracaso americano. En uno de los cuentos, observa que los lectores quieren conocer la verdad, aunque sólo la aceptan si viene nombrada por la firma de un reconocido. Con el tiempo, sus historias, la indudable fuerza, el rigor y comprensión que transmiten, ha resuelto esa paradoja. Hoy, como dice Rodrigo Fresán, ese eco desesperado pero que jamás desafina se sigue oyendo en películas como, por ejemplo, *Belleza americana* y *Magnolia*.

Aunque admirado por lectores y colegas, Yates padeció el ensañamiento de un sector de la crítica. A las desafortunadas opiniones de Broyard se sumaron, con el tiempo, algunas otras, que acusan a sus personajes de perdedores. Tal criterio derribaría de un solo plumazo gran parte de la historia de la literatura. Según esos parámetros, Hamlet fue un perdedor –como hijo, como novio, como príncipe–, y podría competir cabeza a cabeza con Romeo y con Julieta, con Emma Bovary, con el príncipe Mishkin, con Ismael, Holly Golightly, Anna Karenina y hasta Gregorio Samsa. La lista sería interminable. Pero hay algo más que objetar a ese tipo de críticas. Podría decirse, en primer lugar, que los personajes de Yates no son quienes fracasan. Es el sistema que impone eso llamado éxito como criterio imperativo de valor el que fracasa a la hora de juzgarlos –cuando en verdad quizá no se trata de juzgarlos–. Y aún más. Abro un libro de Jean Améry y leo: "No es verdad o en cualquier caso no es del todo verdad que el ser humano sea sólo lo que ha realizado. Mis potencialidades de antaño pertenecen a mi persona tanto como mi posterior fracaso o mis insuficiencias". En esa brecha entre las potencialidades y el infortunio de cada uno de los personajes de este libro crece, se impone como un puente, algo que todos comparten: la dignidad. Y eso puede no ser un éxito para algunos, pero es, indudablemente, un triunfo.

Como Bob Prentice, Yates trabajó en la United Press y escribió por encargo. Libros, notas, discursos para Robert Kennedy, guiones. Como John Fallon, Yates luchó en la Segunda Guerra Mundial. Como Harry, contrajo tuberculosis y estuvo en un hospital de veteranos de guerra. Como Leon Sobel, Yates contó el número de libros que había escrito y eran nueve. Murió en 1992. Hoy quedan partes, dicen, de uno inconcluso.

Este texto pertenece al prólogo de Once tipos de soledad.

POR RICHARD YATES

Las películas de los años '30 deben haber sido, más que ninguna otra influencia, las que me hicieron contraer el hábito de pensar como un escritor. Yo no era un fanático de los libros. Leer un libro era algo tan trabajoso para mí que lo evitaba siempre que podía. Pero tampoco era inculto y práctico. Entonces las películas saciaban una doble necesidad: me daban una cantidad impresionante de material para historias baratas y un buen lugar donde esconderme.

Cuando tenía catorce años, empecé a entregarles a mis profesores cuentos escritos bajo el influjo del cine, para demostrar que podía hacer algo. Pero sólo tres o cuatro años después, la lectura, de ficción y poesía, empezó a desplazar las películas a un rincón oscuro y vergonzoso de mi cabeza. Ahora casi nunca voy al cine y me han oído explicar con orgullo, cuando no a viva voz, que se debe a que las películas son para chicos.

A los veinte, salido del ejército y empachado de Thomas Wolfe, me di una panzada de Ernest Hemingway, que provocó intentos frecuentemente ridículos de hablar y comportarme como los personajes de sus primeros libros. Al mismo tiempo, estaba enganchado con T. S. Eliot, lo que me llevó a una incómoda serie de amaneramientos. Pero *El Gran Gatsby* de Scott Fitzgerald resultó ser la novela más enriquecedora que leí, de la misma manera en que mi descubrimiento de John Keats, algunos años antes, hizo que la mayoría de los otros poetas ingleses parecieran insignificantes. Como algunos poemas de Keats, la novela de Fitzgerald es una obra corta que gana en alcance a medida que gana intensidad, hasta que el final te deja con una asombrosa revelación del mundo. Y lo mejor de todo para un aprendiz de escritor es que la novela puede verse no sólo como un prodigio de talento sino también como un triunfo de la técnica, sugiriendo al menos la esperanza de que uno podría ser capaz de imaginarse cómo hacerla.

Casi de inmediato, uno puede darse cuenta de lo más importante: en *Gatsby*, cada línea de diálogo sirve para revelar más de lo que la persona que habla quiso revelar sobre sí. El escritor nunca deja que sus diálogos sean solamente realistas, con gente que intercambia frases chatas, sobrecargadas de información. En cambio, se da tiempo, una y otra vez, para atrapar a todos sus personajes, aunque en forma sutil, en el momento mismo en que se descubren. Esa habilidad se da totalmente concentrada durante la charla en la terrible reunión en el departamento de Myrtle Wilson –reunión que le brinda a Nick Carraway una observación bien merecida, que siempre me impactó como la declaración más elocuente del placer y los problemas de todo escritor: "Pero, alta sobre la ciudad, nuestra hilera de ventanas amarillas tenían que haberle brindado su ración de secretos humanos al observador casual de las calles crepusculares, y yo era un observador también. Yo estaba adentro y afuera, al mismo tiempo encantado y molesto con la interminable variedad de la vida".

Nunca había entendido a qué se refería Eliot con esa oscura frase de correlato objetivo hasta la escena de *Gatsby* en donde el siniestro Meyer Wolfshiem, que recién ha sido presentado, enseña sus gemelos y explica que están hechos con los más finos especímenes de molares humanos. ¿Entendido? Entendido. Eliot se refería a eso.

El Gran Gatsby, junto a casi toda la obra de Fitzgerald, fue mi introducción formal en el oficio.

En 1951, la Administración de Veteranos me dio una pensión por incapacidad debida a mi tuberculosis, que mejoraba con rapidez. Así, durante los siguientes dos años y medio, viví en Europa sin otra cosa para hacer que escribir cuentos y tratar de que el último fuera mejor que el anterior. Aprendí muchísimo. Escribir todo el tiempo es algo muy instructivo. Y también supe lo rico que puede ser un lenguaje cuando hay que rastrearlo de memoria.

Algunas revistas compraron tres de esos cuentos antes de mi regreso y hubo cinco ventas más en los años siguientes. Pero de golpe tenía veintinueve, me ganaba la vida como escritor *free lance* de relaciones públicas (una actividad que no le recomiendo a nadie) y era cada vez más evidente que me convenía escribir muy pronto una novela.

Fue entonces cuando *Madame Bovary* tomó el mando. Ya la había leído, aunque no la había estudiado como a *Gatsby* y a otros libros. Ahora me parecía perfectamente adecuada como guía, si no como modelo, para la novela que tomaba forma en mi cabeza. Quería ese tipo de equilibrio y callada resonancia en cada página, ese tipo de presagio mezclado con comedia, ese tipo de destino inexorable en el corazón de una chica romántica y solitaria. Y, claro, todo eso tendría que ser hecho con el tipo de frescura y de gracia de Scott Fitzgerald.

Como muchos otros lectores, siempre me pareció que las primeras setenta páginas de *Madame Bovary* no son tan buenas como podrían haber sido. Pero desde el momento en que Charles y Emma son invitados al baile, nadie puede detener a Flaubert y la cosa arranca en serio.

Y hablando de correlatos objetivos: cuando Charles encuentra la cigarrera en el camino y más tarde Emma la esconde para usarla como disparador de sus voluptuosas ensoñaciones. Y cuando Rodolphe le envía a Emma la carta de despedida en el fondo de una canasta de damascos y Charles, incauto, la saca de las casillas al plantarle uno debajo de la nariz y decirle qué perfume. Notable.

Otra cosa que siempre me gustó de *Gatsby* y de *Bovary* es que en ellas no hay villanos. La fuerza del mal se siente en estas novelas pero nunca se personifica, ninguno de los novelistas quiere hacerla tan fácil. Tom y Daisy Buchanan podrían haber sido culpados por la muerte de Jay Gatsby, pero Fitzgerald nos impide verlo de esa forma, haciendo que Nick diga, en su comentario final, que eran, simplemente, personas descuidadas. Charles Bovary tenía todo el derecho de culpar a Rodolphe por el suicidio de Emma, pero cuando se encuentra con el hombre le dice: No lo culpo, hay que culpar al destino.

Otros escritores sin cuyo trabajo no habría podido escribir ni medio libro decente: Dickens, Tolstoi, Dostoievski, Chejov, Conrad, E.M. Forster, Katherine Mansfield, Sinclair Lewis, Ring Lardner, Dylan Thomas, J.D. Salinger, James Joyce. Sería fácil extender la lista al doble de su magnitud trayéndola hasta hoy, pero he llegado a desconfiar de cualquier lista que suene como el comité de un club privado o como la agitada respuesta para ganar un concurso de popularidad.

El tiempo es todo. Ahora tengo cincuenta y cinco y mi primer nieto va a nacer en junio. Han pasado muchos años desde que era un hombre joven, ni hablar de cuando era un aprendiz de escritor. Pero el ánimo intenso, temeroso y agitado del principiante tarda en irse. Con mi octavo libro recién empezado –y un profundo pesar por las pérdidas de tiempo que le impidieron ser el décimo o el duodécimo– siento que en realidad todavía no empecé. Y me imagino que esta situación más bien absurda va a persistir, para bien o para mal, hasta que se me termine el tiempo.

ENTREVISTA

LA PRIMACÍA DEL TEXTO

El escritor mexicano Mario Bellatin participó del coloquio "Narrativas del siglo XXI: Un diálogo sobre la narrativa actual de América latina", organizado por Harvard University. Recientemente galardonado con el prestigioso premio Xavier Villaurrutia por su libro *Flores*, Bellatin conversó en Estados Unidos con Radarlibros sobre la situación de la literatura latinoamericana en relación con el realismo y el mercado.

POR GISELA HEFFES, DESDE NEW HAVEN

Mario Bellatin nació en México en 1960, pero creció y se educó en Perú. Cursó estudios en el seminario Santo Toribio de Mogrovejo y se graduó en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. En 1987 fue becado a Cuba para estudiar guión cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine Latinoamericano de San Antonio de los Baños. Publicó sus primeras cinco novelas en Perú y luego regresó a la Ciudad de México para continuar su carrera literaria. Ha sido director del Área de Literatura y Humanidades de la Universidad del Claustro de Sor Juana y es miembro del Sistema Nacional de Creadores de México. En el año 2000 fue finalista del Premio Medicis a la mejor novela extranjera publicada en Francia y ha recibido el Premio Xavier Villaurrutia por su novela *Flores*. Actualmente, Bellatin dirige la Escuela Dinámica de Escritores en el Distrito Federal.

Desde *Mujeres de sal* (1986) hasta *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001) ha publicado una veintena de títulos que combinan y recombinan su producción (muchos de sus libros son *nouvelles*), entre los que se destacan *Efecto invernadero* (1992), *Salón de Belleza* (1999) y *El jardín de la señora Murakami* (2000). Se lo considera uno de los narradores más originales de las nuevas promociones.

En este momento existe un debate entre algunos escritores latinoamericanos que plantean el problema "estético" como un modo de resistencia frente al mercado. ¿Dónde ubicaría su escritura?

–En un espacio anterior a cualquier debate o discusión acerca del mercado. Primero, porque no reconozco un mercado en Latinoamérica, sino remedos de mercado, intenciones de establecer un espacio, pero creo que es demasiado primitivo... Lo digo por experiencia propia: he pasado por algunas editoriales que aparentemente son parte de esta red, pero creo que son intentos, muchas veces fallidos, que por algún tiempo pueden establecer un espacio cimentado. Los libros, una vez ya hechos, pueden ser incorporados o no a las distintas estrategias de búsqueda de lectores (lo que se llama mercadotecnia), aunque yo no me atrevería jamás a tocar una línea de un texto mío ni como resistencia, ni para hacerlo más accesible. No puedo. No es sólo que no quiero, no puedo. No me veo a mí manipulando textos en virtud de alguna causa ulterior al texto en sí mismo. Para mí el proceso de escritura tiene que ver con tratar de analizar qué cosa es lo que el texto me está diciendo a mí; o sea es al revés: el texto siempre lleva la primacía, tratar de identificar estos elementos y hacer un texto que sea totalmente fiel a sí mismo. Me parece totalmente descabellado una propuesta de manipulación del texto... El texto para mí es un espacio pretérito, anterior a cualquier consideración de cómo va a ser difundido.

¿Cree que su escritura requiere un nuevo sistema de lectura, o puede leerse según los cánones o los sistemas de lectura que se han utilizado hasta ahora?

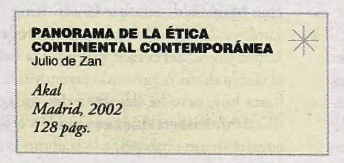
–Yo creo que necesita varios sistemas de lectura. No dejar de lado ninguno, no decir "no, una lectura tradicional no; necesito una lectura novedosa, vanguardista". Estoy trabajando en eso, justamente estoy tratando de buscar distintos medios de difusión de los textos, trabajando con una serie de artistas de otras disciplinas: teatro, fotografía, diseñadores gráficos, y precisamente –y esto lo vinculo con la pregunta anterior– por no sentir que haya un mercado realmente cimentado. Mi interés personal es que alguien empiece y termine de leer, ése es mi reto fundamental. Hay un interés racional, intelectual, de buscar, de poner en juego todos los recursos para lograr que alguien empiece y termine. Y según quién sea ese lector, va a encontrarle distintas capas, va a ir juntando distintas lecturas. Yo quiero que los textos mantengan un grado neutro, de una neutralidad aparente, con una especie de vacíos aparentes, una especie de falsa inocencia cuando fueron escritos: dar la imagen de unnarrador que no conoce, que no sabe, que desconoce muchos aspectos del propio texto, para que el lector tenga un espacio –un espacio aparente, al menos–, sea cocreador de los textos y vaya completando estas historias en un tiempo y un espacio definido, dé un nombre a los hechos, dé una interpretación coherente a cada texto.

En mis textos siempre hay una historia simple. Hay un comienzo, la gente entra, pareciera que no hay disturbio y de pronto, creo yo, se llega a un punto en el que no se sabe cómo se llegó: un espacio completamente enrarecido, un espacio regido por reglas propias, unas reglas que el propio texto ha ido generando. Lo que yo quiero, entonces, es que el lector llegue a ese punto, que no tenga miedo, que continúe, eso sí, leyendo, abandonando los prejuicios que como lector pueda tener, y termine el texto.

En relación con esto, ¿cuál es su posición respecto al realismo extremo?

–A mí lo que me preocupa de un texto realista es la intención de escribir para decir determinada verdad o para mostrar determinada realidad unívoca. Yo estoy cansado de escuchar que la novela me cuenta cómo fue el gobierno de tal... Yo quiero saber qué pasa con la literatura. Para mí un texto literario sería el que es más fiel a las reglas de juego que el propio texto está proponiendo, un texto que tenga la suficiente autonomía para poder ser leído independientemente del tiempo, del espacio, de todos los elementos aleatorios que la lectura pueda sugerir. En este sentido, creo que éste es un momento propicio para que la literatura se repliegue en sí misma y pueda hacer una reflexión de otro orden. Creo que hay formas mucho más efectivas que la literatura para que circulen la denuncia y el realismo. ✪

LECTURAS COMPROMETIDAS


PANORAMA DE LA ÉTICA CONTINENTAL CONTEMPORÁNEA
Julio de Zan
Akal
Madrid, 2002
128 págs.

POR DANIEL MUNDO

Aun filósofo atento le tiene que resultar difícil no advertir el sinsentido en el que han encallado los enunciados por entre los cuales se mueve: la cita erudita, la interpelación cínica, el nihilismo consumado. Esto exigía una revisión del fundamento sobre el que se elevaba como una columna de humo el sólido edificio de los saberes tradicionales. El pensamiento de la ética parece ser uno de los modos que encontró la filosofía contemporánea para escapar de su condena a muerte, o por lo menos para postergar la sentencia. Julio de Zan, en su último libro, *Panorama de la ética continental contemporánea*, muestra la fecundidad de este pensamiento, sus posibilidades, sus limitaciones.

La ética se relaciona con la comunidad. Y el núcleo de la comunidad no son los individuos que la integran sino la comunicación que enlaza y diferencia las singularidades irreductibles que la habitan. Por ello, el paso inevitable para sumergirse en los problemas morales consiste en revisar la relación que los hombres y mujeres mantenemos con el lenguaje: él es consustancial con la moral porque su telos consiste en el entendimiento con otros y en la constitución de un nosotros. Julio de Zan parte de esta constatación, y revisa, a lo largo del libro, las distintas perspectivas que conforman el nuevo paradigma lingüístico de la intersubjetividad: la teoría de los juegos del lenguaje proveniente del segundo Wittgenstein, la pragmática universal que sustenta la acción comunicativa habermasiana, el giro pragmático de la filosofía analítica reciente de Rorty y Putman, la fenomenología discursiva de Paul Ricoeur, el decisionismo de Tugendhat. La práctica comunicativa abre el lugar en el que se reconocerían la subjetividad del sujeto, el sentido del mundo objetivo y las estructuras normativas del mundo social.

La filosofía práctica y la ética, entonces, se interesan por comprender y valorar el sentido que aparece en las manifestaciones humanas: no se ocupan del mundo; son, más bien, su condición. De aquí el basamento hermenéutico de su tarea. Esta tarea, por otra parte, tiene sus complicaciones, por un lado porque el objeto que se empeñan en comprender no es una cosa dada sino que se instituye en la comunicación intersubjetiva. Por otro lado porque desde hace casi un siglo la hermenéutica se ve imposibilitada de explicar su objeto (comprenderlo y valorarlo) sin cuestionar sus propios principios críticos. Hay que volver a reflexionar, una vez y otra, sobre y en los presupuestos éticos que soporta la racionalidad en cuanto tal. En el camino espiralado que desanda De Zan para reflexionar sobre la ética, la racionalidad se funda y hunde en el discurso.

El libro de De Zan no se contenta con dar cuenta del estado de situación en el que se halla la reflexión que aúna la ética y el lenguaje en la Europa contemporánea. Se ve afectado por esta situación. De allí que la cuestione. Ahora bien, que deje entrever su propio compromiso ético y político no significa que proponga una teoría sustancial o cerrada de la ética. Advierte, por el contrario, que el postulado de cualquier plan ético es peligroso, ya que resulta más que probable que devenga un programa totalitario. La disolución de todo lazo comunitario, la devaluación de la pasión, la imposición del cálculo y del dominio como modos hegemónicos de relación con las cosas y los otros: he aquí el territorio en el que la ética debe lidiar, y del que no puede escaparimponiendo correctos ideales morales que los seres humanos, como un infante, tan sólo tendrían la libertad de obedecer. ✪



EL ENSAYO COMO TURISMO

SITUACIONES POSTALES
Tomás Abraham

Anagrama
Barcelona, 2002
240 págs.

POR SILVIA FEHRMANN

Tomás Abraham tiene una pluma prolífica, si cabe el anacronismo tecnológico. En 2002 lleva publicadas unas 700 páginas que hacen honor a su oficio de opinólogo ilustrado, ampliación del campo laboral del filósofo. Su primer texto de este año, *Pensamiento rápido*, pasó revista al fútbol, la televisión y el futuro de la Argentina, entre un sinnúmero de otros temas. Su última publicación, *Situaciones postales*, fue finalista en el XXX Premio Anagrama, lo que habrá de extender el radio de acción de Abraham al mercado hispanoparlante.

La constelación de personajes con la que conquistó el favor de los jurados (quienes distinguieron con el primer premio a *Bienestar insuficiente, democracia incompleta* de Vicenç Navarro) es ciertamente apasionante: Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, Hannah Arendt y Mary McCarthy. El azar más antojadizo hizo que Abraham reparara en una frondosa correspondencia entre el autor de *Lolita* y el crítico literario estadounidense de quien la escritora Mary McCarthy fue ocasional esposa. Ése es el tópico de la primera parte de su díptico ensayístico; la segunda sección, "Conversando con mis tías", traza semblanzas de Hannah Arendt y Mary McCarthy, (las "tías" de Abraham), cuya intensa amistad trascendió gracias a la publicación de su epistolario hace ya más de un lustro.

Desde Derrida hasta Sloterdijk, los envíos postales y las políticas de la amistad han sido en los últimos años temas privilegiados de la filosofía. Sin embargo, el lector de *Situaciones postales* no debe temer ninguna indagación en esas profundidades. Lo que le interesa a Abraham es el hecho de que "las situaciones postales (...) combinan vida y obra, una dupla que la palabra experiencia ayuda a mezclar". El recorrido por "vida y obra" se sustenta probablemente en una hipótesis que Abraham no llega a formular, pero que subyace en sus páginas: la experiencia es tan difícil de aprehender que a lo sumo pueden parafrasearse fuentes secundarias a modo de glosa o transcribirse párrafos enteros de la obra o de la correspondencia. En ese sentido, la labor ensayística de Abraham se inserta en una tradición de la cultura argentina, la de la traducción, que en su particular versión se transforma en apropiación (a modo de *digest*, podría decirse) de bibliografía editada en inglés, francés o italiano. "¿Es el ensayista un especimen parasitario?", se interroga Abraham. Y así, cualquier detalle da pie para iniciar itinerarios tan alucinados como voraces por temáticas tan variadas como la filosofía de la historia, la teoría literaria, los límites entre verdad y ficción, los hábitos amatorios de sus personajes.

Ese breviario o digesto epistolar-bibliográfico se basa en un aditamento clave: una profusión de grandes estrellas de todos los campos del saber. A modo de ejemplo: en dos páginas, el ensayo pasa del novelista Nabokov al epistemólogo Popper, al financista George Soros, al hermenéutico Gadamer. A este recurso retórico, los sajones lo denominan *namedropping*; son esos nombres lanzados con ansias de abarcarlo todo los que sostienen las digresiones que articulan el ensayo de Abraham.

Entre otros aciertos, cabe señalar que Abraham también crea una variante propia del género ensayístico. Así como hay novelas de aeropuerto, condimentadas con sexo y suspenso para leer aun con jet-lag, *Situaciones postales* se presta para leer en el avión o en el tren: su estructura digresiva permite sortear cualquier interrupción. Es que en última instancia, Abraham concibe al ensayista como un guía de turismo que puede exhibir su "ignorancia e incompetencia" mientras señala con el dedo los hitos del paisaje intelectual que sus seguidores reconocen sin conocer.

El autor ahonda en la tesis de que hay "escritores con una concepción del mundo que no es sólo un esquema del mundo, sino una actitud que se ve más en los gestos que en las ideas que expresa. La concepción del mundo así montada se manifiesta en la relación con los lectores, con el acto de escribir, y con la vida en general". Lejos está Abraham de pretender pontificar sobre la vida recta o bella, y también de ayudar a comprender complejidades. Lo suyo es el ensayo peripatético: "Distintas aproximaciones de esta inmensa cebolla que se llama realidad, para la que no hay modo correcto de pelarla".

EN EL QUIOSCO

***milpalabras*: letras y artes en revista, Nº 4 Buenos Aires 2002. $ 10**

El ejemplar que corresponde a la temporada primavera-verano recorre el cine, la música, la comunicación y las artes plásticas. El plato fuerte es *El huevo del grifo*, un cómic con guión de Iain Sinclair, el escritor galés autor de *White Chapel, trazos rojos* e ilustraciones del enorme Dave McKean (*The Sandman, Violent Cases* y otras colaboraciones con el también genial Neil Gaiman). En hojas satinadas, de excelente impresión blanco y negro, el cómic y el artículo de Matías Serra Bradford sobre Sinclair (que también traduce *El huevo del grifo* para *milpalabras*) ya valdrían por toda la revista.

Pero el resto del material también es muy interesante. En el artículo "Jugar con fuego. Los usos de la gente peligrosa", Graciela Montaldo (Universidad Simón Bolívar, Caracas), examina la crisis de la modernidad, con los procesos de modernización que se revelan cómplices de la desigualdad social y la cuestión de masas otra vez en primer plano.

En la sección de plástica, el historiador del arte norteamericano T.J. Clark emprende un recorrido por la modernidad y los dilemas del arte posmoderno, inspirado en las figuras danzantes del videasta Tony Oursler. Por su parte, Andrea Giunta (Arte Latinoamericano Contemporáneo, UBA) analiza la predominancia de la instalación en las artes visuales de los últimos años, se plantea el porqué de esta hegemonía y recorre sus itinerarios.

Hay tres artículos sobre música unificados bajo el título de *El diablo en la música*: "Jazz: disolución asegurada", de Carlos Sampayo (historiador de jazz y escritor); "Variaciones sobre música y violencia", de Esteban Buch (autor de la *La novena de Beethoven-Historia política del himno europeo*) y docente en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París); y "Caetano Veloso, un Orfeo desafinado", de Gonzalo Aguilar (Letras, UBA). Mirta Varela (Teoría de los Medios y Cultura, UBA) entrevista a Renato Ortiz, sociólogo y antropólogo brasileño que abrió la discusión sobre el proceso de mundialización de la cultura en América latina, y Patricio Fontana habla con el novelista y realizador Martín Rejtman sobre *Rapado, Silvia Prieto* y "el nuevo cine argentino". En la sección *Burrillo*, Florencia Abbate diserta sobre narradores y poetas en "Una literatura viva" y Marcelo Cohen reflexiona sobre las empresas editoriales argentinas y su dependencia con respecto a los monopolios extranjeros.






JAQUE A LA REINA

PRIMERAS DAMAS ARGENTINAS
JULIO A. SIERRA

El Ateneo
Buenos Aires, 2002
276 págs.

POR JORGE PINEDO

Más que una yunta de bueyes tira, se dice, un solo ejemplar de vello púbico femenino. Adjudicado a Domingo Faustino Sarmiento, el célebre apólogo multiplica su certeza no sólo por la reconocida sapiencia de su potencial autor (que jamás permitió que ningún capricho capilar lo arrastrara, más bien todo lo contrario), sino por las oportunidades que la vida política argentina ha ofrecido para corroborarlo. No tan numerosa como potente, la catadura de las cónyuges del Poder magnifica hasta el grotesco el nepotismo, la codicia, la improvisación, en fin: la caracterización del Estado como propiedad privada que distingue a los gobiernos vernáculos.

De Encarnación Ezcurra a Chiche Duhalde, el recorrido emprendido por Julio A. Sierra (Mendoza, 1948) comprende un panorama intenso, paradigmático, destinado a comprender ese pliegue de los gobiernos que muchas veces brinda asidero al ancla de lo arbitrario, la traición y la irracionalidad. Cuando no, proporciona a los hombres del poder un cariz –cada tanto una acción– impensado en un principio. De Evita a Isabel Martínez, los abismos esconden en sus fondos heroísmos y miserias. De Juana del Pino y Vera de Rivadavia a Regina Pacini de Alvear, el amor y la sumisión –superpuestos– alejan cualquier reivindicación de género para encarnar la figura ejemplar de mujer que ansía el espíritu conservador extendido hasta nuestros días.

Suerte de *fiction-non-fiction* retrospectiva, de narrativa experimental escabullida del periodismo, la prosa de Sierra recupera al novelista (*La Ñusta Ortiz*, 2000) y mantiene una filosa equidistancia entre la historia oficial y el revisionismo, entre las versiones de los adulones y la de los detractores, entre los chismes de los burócratas y las apologías de los advenedizos, valiéndose de un ritmo de frases cortas y conceptuales. Como cuando coloca en escena a Eva Duarte: "Tenía 26 años. Sabía lo suficiente de la vida como para no hacerse demasiadas ilusiones. Había que aprovechar el momento y ella se disponía a hacerlo". Pero *Primeras Damas argentinas* también incurre en la ironía y el sarcasmo para definir lo indefinible: "La función de primera dama la cumplió Zulemita Menem, que se destacó por algunas *gaffes* protocolares y por un tren de vida poco acorde con la discreción republicana". Cortesía literaria que se vuelve contundencia histórica cada vez que los adjetivos dejan lugar a los acontecimientos, siempre relatados por testigos, cronistas y fuentes rigurosamente fundadas.

En un ámbito en el que la discreción propia de la intimidad se entrecruza y desvanece con la irremediable exposición de lo público, lo singular se torna obsceno en un santiamén. Tratar esos detalles sin precipitarse en la pornografía exige fundamentar la toma de posición subjetiva: "Encarnación Ezcurra de Rosas fue la mujer del siglo XIX que más cerca del poder estuvo. Lo ejerció sin piedad y con obstinación. Su amor por los pobres, posiblemente auténtico, no tenía nada de revolucionario. Era la forma aristocrática y paternalista de hacer política que ella conocía. Como mujer, se vio despreciada por la sociedad a la que pertenecía; la política no era para el sexo débil".

Primeras Damas argentinas tampoco aspira a revolucionar la historiografía. Logra, sin embargo, poner en cuestión el sustantivo del título.

EL EXTRANJERO

ARMANDO PETRUCCI
PRIMA LEZONE DI PALEOGRAFIA

Laterza
Bari-Roma, 2002
180 págs.

POR DIEGO BENTIVEGNA

En términos estrictos, la paleografía estudia los modos antiguos ("paleo") en que los grupos humanos se han relacionado con la escritura ("grafía"). Se trata de una disciplina desarrollada al abrigo de la filología positivista del siglo XIX, cuyo principal objetivo es entregar a filólogos e historiadores un conjunto de técnicas y herramientas para la lectura de documentos correspondientes a la antigüedad o a la Edad Media.

En principio, puede resultar curioso que una disciplina tan erudita sea objeto de una introducción para el gran público, como la que acaba de publicar Laterza, a cargo de Armando Petrucci, probablemente el especialista europeo más prestigioso en problemas paleográficos. En este caso, sin embargo, no se trata en absoluto de una introducción dirigida sólo a futuros especialistas en la disciplina: Petrucci amplía su campo de aplicación hasta hacerlo coincidir con el conjunto más bien complejo y heterogéneo de prácticas, pasadas y presentes, ligadas con la cultura escrita. En este sentido, la "prima lezione" resulta una lectura ineludible para aquellos que, desde distintos ámbitos (de la historia a la crítica literaria) trabajan a partir de materiales escritos.

El libro resume algunas de las hipótesis más interesantes que Petrucci (y el grupo de paleógrafos italianos que, como Guglielmo Cavallo, forman lo que se puede llamar "escuela materialista") viene trabajando desde hace años en relación con tres cuestiones: los modos (desiguales) en que socialmente se distribuyen, en todas las sociedades alfabetizadas, las capacidades de leer y de escribir; las técnicas de escritura que se han venido configurando a lo largo de la historia; las políticas de la memoria ligadas con los procedimientos de selección, restauración y conservación de lo escrito.

Petrucci entiende el estudio de la alfabetización como "articulación de diferentes grados de capacidades de cada alfabetizado". A partir de ello, distingue seis categorías que gradúan el continuum que se extiende entre alfabetizados plenos y analfabetos. En relación con la cuestión de los tipos y modos de la escritura, el autor traza una serie de recorridos que permiten adentrarse de manera sumaria en la historia de la escritura a partir de cuatro grandes momentos de mutación: la antigüedad tardía, con el pasaje de los rollos al códice; los últimos siglos de la Edad Media, con el paso del pergamino al papel; el Renacimiento, con los cambios profundos supuestos por el paso de la transmisión manuscrita a la imprenta; el siglo XX, con el paso de las técnicas mecánicas a las electrónicas.

En los últimos capítulos se abordan las relaciones entre escritura, tecnología y Estado. En ellos se analizan las políticas de conservación y de producción de la memoria social a partir de lo escrito. Para ello, Petrucci revisa la historia de los límites impuestos a las prácticas de escritura a lo largo de la modernidad.

PERFUME DE MUJER

"Una especie de hippie que vive a orillas del mar recolectando conchas y cochayuyos": así define Roberto Bolaño, en un cuento de **Putas asesinas**, a Claudio Bertoni (1946), fotógrafo, artista plástico y uno de los poetas chilenos más intensos de su generación. Su último libro, **Jóvenes buenas mozas**, lo revela ahora como un exaltado coleccionista de chicas callejeras.

POR ALEJANDRA COSTAMAGNA

Claudio Bertoni vive solo en un pueblo junto al mar, compra el pan por las mañanas, no gasta en bencina ni en tarjetas de crédito, no paga cuotas mensuales de nada, se alimenta con moderación, no bebe alcohol ni fuma cigarrillos y, de hallarse en la Roma antigua, seguro que la dicha lo llevaría a reposar lejos de ocupaciones, como la primitiva raza de los mortales, libre de toda usura, recolectando los frutos de su jardín con la prudencia del sabio. Bertoni tiene hoy la exacta edad que tenía Horacio al morir y sabe, como el poeta romano, que la vida es breve, y que mientras habla se le está escapando, envidioso, un trozo. Quizás por eso su diálogo con los clásicos sea tan fecundo y delicado. Quizás por eso también su mirada en el presente asome tan resuelta. Bertoni da el mínimo crédito al porvenir y observa el mundo con el mismo gesto con que otros tragan aire, como si sus ojos fueran dos pulmones voraces.

El tiempo, la vida, el amor, los afectos: todo se acaba. Sólo quedan, para consuelo de consuelos, las mujeres. La cabeza del poeta las retiene infinitamente y gracias a eso respira. Pero los efectos del Rivotril a veces son más fuertes y por las mañanas lo extravían en sus ecos trillados. Entonces Bertoni se busca en todos los rincones posibles: en la agüita de menta, en las manos gastadas de la cajera del almacén, en el retrato de esa primera mujer, la que no sabía gritar, en las imágenes difusas de nalgas y calzones; hasta en sus cunetas de infancia se busca exhausto. Que alguien me salve, murmura, aúlla, y milagrosamente aparecen un cuellito, una orejita, una guatita, una tetita ("Es que si no usamos el diminutivo ahora/ que estamos vivitos y coleando unos/ y vivitos y culiando los más afortunados/(...) ¿¡cuándo!?"), un pedacito de mujer que siempre termina por salvarlo. Bertoni le habla a la grabadora de bolsillo y deposita sus disquisiciones y soliloquios internos. Así va armando *Jóvenes buenas mozas*: con la intemperancia de los enamorados y la diligencia de los espías.

El poemario, que editorial Cuarto Propio acaba de publicar en Chile, registra los devotos ejercicios de observación practicados durante los últimos años por el autor de *El cansador intrabajable*. Mirar como un oficio, como el de vivir, como una manía, con la vertiginosa conciencia de la fugacidad. Se trata de una serie de textos protagonizados irrestrictamente por muchachas vistas y seguidas en la calle. Chicas de quince, de veinte o de cuarenta (aunque, seamos sinceros, el *peak* de Bertoni está en los jumpers de dieciséis). En estos escritos figuran –con carácter epigramático en la mayoría de los casos– colegialas, universitarias, ciudadanas comunes y corrientes, las tres Marías, una chilena morena y borrosa, las tres Gracias, una rubia en el Metro quitándose el suéter, chiquillas piadosas, huesuditas inalcanzables, minifaldas, pezones, mejillas pudorosas, culos malos, culos distantes, culos lejanos, culos altos, culos tiernos, culos interiores, culos peludos, culos redondos (culos cual molinos de creacionista) y un observador eternamente conmovido.

El protagonista de estos poemas es, claro está, un adicto a la belleza de las mujeres. Pero lo bello aquí admite erratas, porque la hermosura puede brotar de cualquier rincón. El canon de la perfección no corre: "Estoy/ harto de/ todas esas/ negras de todas/ esas rubias de todas/ esas mulatas enfermas de/ maquilladas de los videoclips./ ¡Moviéndose/ como si murieran!", alega en "Madera sin tallar". El empacho, sin embargo, no dura demasiado. Bertoni se vale entonces de la piel de estas buenas mozas para gritar su deseo en silencio: "Se sientan/ en los asientos de atrás/ como si fueran diosas/ y apenas son hijas/ del huevón que va manejando", postula en el texto que da título al libro. Y luego suscribe casi con rabia en "Inocente": "Cree que su polerita blanca es inocente/ cree que sus blullines son inocentes/ cree que su caminadita/ con el cuellito estirado/ con los hombros echaditos para atrás/ y con el culito parado/ ¡son inocentes!/ Ella misma/ –la muy inocente–/ Se cree inocente".

Hay un efecto perturbador en el gesto de Bertoni. Porque el autor no abandona completamente la perspectiva dolorosa que ha marcado su escritura. El goce de *Jóvenes buenas mozas* viene, como en otras ocasiones, hermanado con esa soledad tan triste que es la ausencia. Todo se pierde, todo acaba, todo muere. Desde su orilla reglamentaria el desasosiego urde sus muecas y advierte que esto es sólo una tregua. "Nadie con quien compartir/ esta hermosa mañana./ En vez de llorar de gusto/ dan ganas de llorar de pena", es la sentencia de "Eremita". La soledad y la ternura permanecen como péndulos atávicos en Bertoni y estos nuevos textos así lo reflejan: el poeta parece adorar tanto a las mujeres como su vida retirada. "Un lecho no triste y sin embargo casto", diría el latino Marcial en el extremo.

"Hasta donde sé, Bertoni es una especie de hippie que vive a orillas del mar recolectando conchas y cochayuyos", escribe Roberto Bolaño en un cuento de su libro *Putas asesinas*. Y aunque Bertoni nunca ha recogido un cochayuyo en su vida, la imagen del individuo en retiro no es del todo incierta. Seguro que de vez en cuando el poeta vislumbra alguna conchita en la playa y la lleva a su jardín de las delicias para escuchar las olas entre sus paredes. O para no estar tan solo. O quizás para estar solo, justamente. Porque él sabe bien que la soledad es más antigua que nosotros y porque sólo desde la soledad, amparado en sus epifanías interiores, puede liberar sus estoicos arrebatos circunstanciales: "Debo irme de lo húmedo/ no quiero lamer una concha más en la vida/ no quiero tener ni siquiera lengua/ no quiero chupar a nadie más nunca/ Y no es por nada/ se trata simplemente de no mojarse de nuevo/ de no humedecerse de nuevo/ de no ser una cloaca de bofes jugosos de nuevo", juega a zanjar en "Debo irme".

Jóvenes buenas mozas es un libro de poemas. Pero es, como las anteriores creaciones del autor, una ventana abierta. Claudio Bertoni, uno de los poetas más hondos, confesionales e intensos de su generación, invita a los lectores, desde su codiciado e irrenunciable retiro, a contemplar el vértigo y el trance de quien tiene nociones de la belleza y del amor soberanamente claras y hoy viene a imponer sus peculiares condiciones: "Yo aceptaría el amor si fuera algo/ derecho y delgado, algo vertical y/ ascendente. Y seco, sobre todo seco./ Y por supuesto mudo". ✿

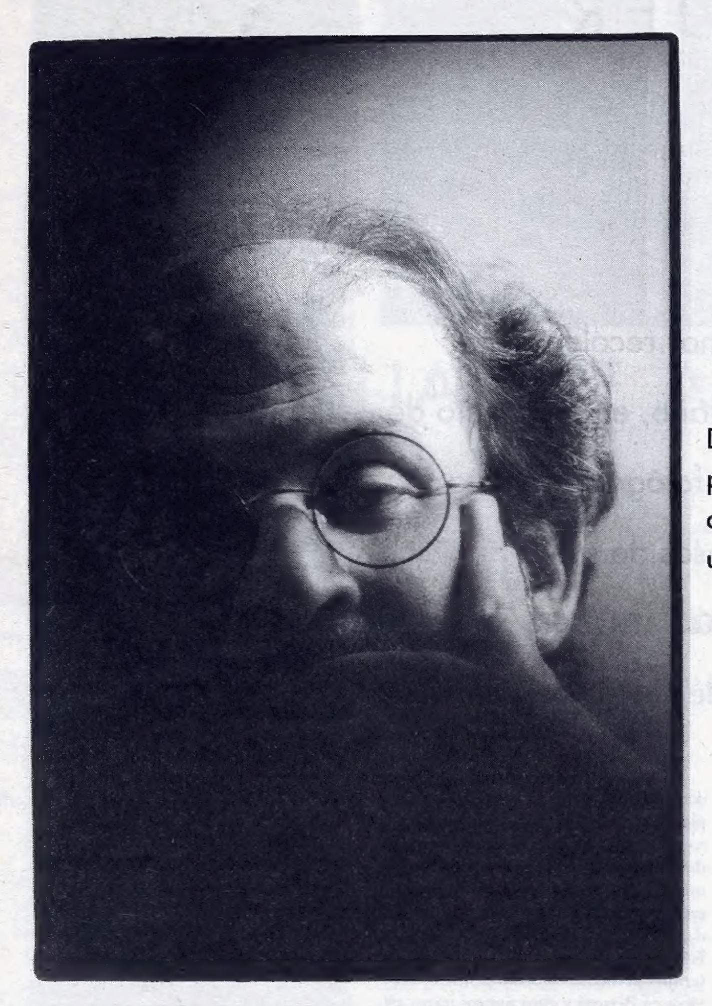
NOTICIAS DEL MUNDO

MARX RECUPERADO Un empleado de la Biblioteca Nacional de Berlín encontró, en un depósito hasta ahora inaccesible, setenta libros sobre teoría e historia del marxismo que habían sido incautados durante el régimen nazi. Los libros fueron recuperados por el Museo Carlos Marx instalado en la casa del filósofo en su ciudad natal, Trévelies. Además de textos de Marx y Engels, se recuperaron obras de Clara Zetkin y Karl Liebknecht, fundadores del Partido Comunista Alemán. Escritos entre 1869 y 1932, los libros habían sido requisados en los años '30 del siglo pasado y se los daba por perdidos; formaban parte de la Biblioteca del Partido Socialdemócrata Alemán (SDP), y entre las obras encontradas figura la primera traducción al italiano de *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, de Friedrich Engels, con comentarios al margen de Marx.

EL NUEVO HARRY POTTER En mayo pasado apareció en Inglaterra *Molly Moon y el increíble libro del hipnotismo*, que ya vendió 55 mil ejemplares, será traducido a 25 idiomas y se lo considera un fenómeno similar a *Harry Potter* de J.K. Rowling. Como Harry, Molly Moon es una huérfana que encuentra éxito, fama y reconocimiento gracias a sus poderes de hipnotizadora, pero que después de una temporada rutilante en Nueva York vuelve a un pueblito inglés para ayudar con sus habilidades a los huérfanos. Como en el caso de *Harry Potter*, su autora es una escritora ignota de treinta y siete años, Georgia Byng. Pero a diferencia de Rowling, Byng no era una mujer pobre que saltó a la fama gracias a sus libros: la autora de *Molly Moon* es en realidad Lady Georgia, hija del conde de Strattford e hijastra de Cristopher Bland, ex director de la BBC.

REBELDÍA CHINA Hasta el 19 de diciembre se presentará en Pekín una versión teatral de *Rebelión en la granja* de George Orwell. El hecho sólo sería anecdótico si la novela –una denuncia del stalinismo en tono de fábula– no estuviera prohibida en China, cuyas librerías sólo ofrecen versiones censuradas. El director Shang Chengjun, sin embargo, consiguió el visto bueno del Ministerio de Cultura para su puesta en escena. "La producción no está dirigida contra el comunismo –dijo–: sólo pretende que los espectadores puedan discernir el bien del mal en la sociedad actual. No se trata de criticar a Marx." Mil ochocientas personas llenaron el teatro en el estreno; la mayor parte del público estaba compuesta de jóvenes de veinte años.

GALERAS VALIOSAS El miércoles pasado se subastaron las galeras corregidas de *Cien años de soledad*, el clásico de Gabriel García Márquez publicado por Editorial Sudamericana de la Argentina en 1967. Las 181 hojas que contienen 1026 correcciones (en rojo las del editor, en negro las del autor) contienen más de una curiosidad; como que García Márquez, por ejemplo, cambió "solombáticos" por "zurumbáticos", y otras trivialidades ideales para estudiosos y obsesivos. Las pruebas de imprenta son doblemente valiosas porque son, en este caso, lo más cercano a un original que exista: el Premio Nobel colombiano destruyó su versión para que, según dice, no se descubriera nunca "su carpintería secreta".



Dos recientes libros de ensayos de dos fabuladores profesionales **(Salman Rushdie, Jonathan Franzen)** actualizan una vieja incógnita: ¿por qué los novelistas usan la no-ficción para contrabandear sus autobiografías?

FRONTERA Y ESCRITORIO

POR RODRIGO FRESÁN

Hay, siempre, una inevitable tensión en el aire cuando un escritor de ficciones se pone a escribir no-ficciones. ¿Qué dirá? ¿Qué va a decir que no haya dicho en sus novelas? ¿Por qué y para qué hacerlo si, tal vez, la principal función social de un narrador es crear otro mundo –cercano o lejano al nuestro– y ofrecer un respiro, una alternativa? ¿Y qué sentido tiene publicar un libro de ensayos que, está claro, venderá menos que *Hijos de la medianoche* o *Las correcciones*? No importa. Allá vamos otra vez y –atención, aquí está la trampa– en los países civilizados, por lo general, el libro de ensayos se va armando solo, a partir de lo que se va publicando en revistas y diarios, aquí y allá, respondiendo a los dictados de un mapa secreto y una agenda personal. Y detalle más que importante: el libro de ensayos contribuye eficientemente a engordar el monto de un contrato cuando se lo pacta por adelantado junto a nueva novela o paquete de reediciones. En cualquier caso, es lógico que los escritores de ficciones se pongan a pensar sobre la realidad, porque, ¿de dónde creen ustedes que sacan todas las ideas para sus irrealidades?

SE DICE DE MÍ

Paradoja más que frecuente. Al final ciertos libros de no-ficción a cargo de ficcionadores tratan sobre el mismo tema: el escritor que los firma entendido, súbitamente, como persona que se nutre de todos los mejores recursos de un personaje moviéndose por un mundo hecho a su imagen y semejanza, donde se siente como Jehová o Adán, según el ánimo que tenga y el humor del paraíso que crearon y del que fueron expulsados. Es el caso de los nuevos libros de ensayos de Salman Rushdie (Bombay, 1947) y Jonathan Franzen (Illinois, 1959), dos escritores parecidos pero muy diferentes. Rushdie y Franzen se parecen en el convencimiento –expresado de diferente manera pero con idéntica soberbia– de que son geniales. El problema, claro, es que Rushdie ha convencido de que es genial (más allá de sus perturbadores y fascinantes altibajos) y Franzen (considerando *Las correcciones*, un astuto refrito, como su momento más dorado hasta la fecha) está convencido de ser genial. Los porqués de una y otra patología quedan claramente establecidos en *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992-2002* (el de Rushdie) y *How to Be Alone* (el de Franzen). En el primero de ellos, Rushdie se propone como personaje fascinante inmerso en un mundo fascinante. En el segundo, Franzen se presenta como personaje fascinante en un mundo que, parece, no es digno de él. Rushdie lo abarca todo: U2, Arthur Miller, el retorno a *su* India, la hipotética muerte de la novela y la inmortalidad del fútbol, los Rolling Stones, la muerte de Lady Di, los "Años de la Peste" que marcan su encierro por la *fatwa* y la manera en que se ve todo desde *ahí adentro*. Y ubica al principio y al final dos largas y formidables reflexiones: la primera es un análisis a fondo, tan sentimental como desopilante, del film *El mago de Oz* (al que considera el Big-Bang de toda su obra); la segunda –el largo texto que da título al libro– medita sobre la frontera como material y materia mutante (el Gran Tema de todas y cada una de sus grandes novelas) a principios de un tercer milenio en el que antiguas líneas divisorias comienzan a resurgir, amparadas en supuestas novedades *high-tech* que enmascaran ideologías ancestrales. Ahora sí son las fronteras las que nos cruzan a nosotros.

Y DIGO YO

Si el de Rushdie es un libro que sale a la conquista del mundo inabarcable y que cambia segundo a segundo, el de Franzen es un libro que sólo nos dice que un mundo según Franzen sería un mundo mejor. Y como no lo es, mejor quedarse en casa hasta que ese día llegue. No es que Franzen escriba *mal* –todo lo contrario– sino que espera, una y otra vez, que todos nosotros nos detengamos a pensar en lo duro que es ser alguien tan superior e incomprendido como Franzen. Aquí está –reducido y revisado luego de su publicación en *Harper's*– su célebre diatriba en pos de una novela "seria" mientras se denuncia la irrelevancia de sus colegas; el recuerdo de su polémica –un tanto idiota– con la conductora de televisión Oprah Winfrey cuando decidió no ir a agradecerle que lo hubieran seleccionado para su Club de Lectura por considerar que el "escritor es una personalidad intelevisable"; una escalofriante crónica del Alzheimer de su padre (lo mejor del libro); y, en todas partes, su necesidad de estar solo para así poder escribir y escribirse y leerse mejor en un texto involuntariamente gracioso titulado *El lector en el exilio*, donde el peor enemigo –otra vez– es la televisión. Lo curioso es que, de tanto en tanto, Franzen parece aburrirse de la sencillez ermitaña y salingeriana que predica como ideal y sale al gran mundo preso de arrebatos casi demenciales. El último de ellos, semanas atrás, tuvo lugar en las páginas de la revista *The New Yorker*, desde donde denunció en una diatriba feroz la auténtica pequeñez y el enorme malentendido de varios miles de mortales que a lo largo de los años creyeron que William Gaddis era uno de los escritores norteamericanos más importantes del siglo XX. Para Franzen, Gaddis no fue ni es más que un "Mister Difícil", de esos que fascinan a las minorías exquisitas, y –una vez más– vuelta a defender la novela social y que se entienda clarito lo que se cuenta, porque si no no vale. Es una suerte que no haya sido Franzen el perseguido por Khomeini. Si no, Dios mío: la que nos esperaba.

YO QUE VOS

En resumen: la perturbadora sensación, leídos ambos rejuntes como piezas de autobiografía involuntaria pero palpable, es que Franzen –ya en el candelero, luego de años de aquí no pasa nada por culpa, seguro, de la injusticia universal y la adicción a "Friends"– se para ahora en un banquito de su escritorio y alza el puño y da alaridos, mientras que Rushdie –tan feliz consigo mismo desde siempre– abre la puerta, sale corriendo y se hunde lanzando carcajadas en una babélica y rugiente multitud que lo devora.

Ustedes eligen. ■